

Ambivalencia y ambigüedad en la obra de Eduardo Gasca

Judith Gerendas

Universidad Central de Venezuela

jgerendas@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de julio de 2017

Fecha de aprobación: 26 de enero de 2018

Resumen:

Con juegos de palabras, alusiones y datos ocultos, Eduardo Gasca logra un estilo caracterizado por la levedad y por tenues matices, para, con todo ello, construir poemas sólidamente estructurados. Vamos a revisar algunos de los más relevantes aspectos de esta obra poco común en la poesía venezolana. Este es un extracto de un texto más amplio, que forma parte de un libro en preparación y que responde al nombre de *Literatura Venezolana contemporánea* (1951-...), cuya fecha de cierre aún se no se cierra.

Descriptor: poesía y narrativa, ambigüedad, intertextualidad.

Ambivalence and ambiguity in the work of Eduardo Gasca

Abstract:

Through puns, allusions, and use of veiled information, Eduardo Gasca accomplishes a literary style characterized by levity and subtlety. He uses all these elements to build solidly structured poems. We are going to review some of the most relevant aspects of this not so common oeuvre in the Venezuelan poetry. This is an excerpt from a longer text; a work in progress entitled *Literatura Venezolana Contemporánea* (1951-..), the closure date is not decided yet.

Keywords: Poetry and narrative, ambiguity, intertextuality.

1. Estrecho vínculo entre poemas y cuentos

En la brillante y original obra de Eduardo Gasca, se da el notable hecho de que sus cuentos y sus poemas dialogan entre sí. A partir de la ambigüedad y de la ambivalencia de su escritura, características buscadas deliberadamente, se hace un llamado al lector para su participación activa en medio del conjunto de palabras que están ahí, ninguna de ellas de gratis, todas ocupando un espacio que exige ser explorado.

El magnífico final del poema “playa” resume en dos versos a dos grandes y a su vez magníficos cuentos de Eduardo Gasca, “Cuadros con cuatro” y “Cuerpo a la vista”, del volumen *Todos los cuentos*.

La primera escena de “Cuadros con cuatro” ficcionaliza una obra maravillosa, “El nacimiento de Venus”, de Botticelli, con la figura femenina en primer plano, en la playa, en la cual el personaje narrador se encuentra con una bella muchacha, de la cual posteriormente sabrá que se llama Catalina Del Moral Moradell, la cual se ha lastimado el pie con una concha, una lograda “reescritura” de la pintura del artista italiano. La arena de la playa es el espacio para Catalina/Venus, a la que su pie, contribuyendo a la levedad de la escena, apenas roza. Y sobre la arena están las conchas.

En “Cuerpo a la vista”, un cuento profundamente sombrío, una mujer sin nombre y sin pasado se encuentra extraviada en el horror. Encarna una de las maneras cómo se trenzan los textos en la obra de Gasca, cómo dialogan entre sí y, a la vez, se contraponen. Es otro cuento que en parte transcurre en una playa, con mucha arena blanca, sobre la cual, en una fina simbología, con un párrafo que parece incidental y un hecho común en una playa, aunque con un suave erotismo que barniza el acontecer, se pone en escena la vivencia de estar enterrando un cuerpo vivo, aunque también podría servir para ocultarlo: “Una mano empuñada va regando un chorrillo de arena de abajo hacia arriba, de talón dorado a borde de bikini blanco” (49).

El cuerpo se funde con un resto de arena, con lo que el erotismo se va intensificando, cuando, con la punta de los dedos, la mujer se va quitando los granitos.

En el poema “playa”, el final connota en dos versos, en parte, a estos dos espléndidos cuentos:
 en la playa hay cuerpos que se tuestan al sol
 en la arena hay una historia que rueda

Las historias ruedan en los cuentos. El subrayar la intensidad de su presencia aparece en los versos. Estas historias que ruedan entre la arena son las que han atrapado al autor, que las reitera, atrapándolas a su vez.

En el poema “descenso de la montaña” alguien baja desde lo alto, en medio de tropezones, resbalones y todo tipo de dificultades. No sabemos quién es ni por qué está bajando, pero irremediablemente tendemos a asociarlo con el protagonista del cuento “Un viejo soldado”, el cual, quizás, también iba “resbalando hacia abajo sobre piedras lisas”. Es un descenso en medio de una dura naturaleza, y aquel que desciende tiene que estar alerta para evitar la caída. Una naturaleza hostil acecha al ser humano. No se menciona a personaje alguno ni se habla de la guerrilla. Pero no sería obra del autor si no se aludiera a algo oculto, latente, que no se entrega directamente, que reserva su decir bajo el efecto iceberg y que sólo colocando el poema en el contexto todo de la obra, deja insinuar algo de aquello que no dice. Hemingweyiano hasta la médula y del todo original, al mismo tiempo, Eduardo Gasca nos habla de algo, pero tapa con el silencio lo esencial, lo deja abierto, es exigente con su lector, elude el asunto central, lo alude, si acaso. Todo ello requiere que la arquitectura de los textos, más allá de lo aparente, esté sutilmente estructurado.

El cuento mencionado, que es de 1966, es una historia de guerrilleros de los años sesenta venezolanos. El protagonista es un español de edad ya avanzada, el cual, supuestamente por una leve enfermedad, ha sido bajado de la montaña donde se encuentra la base guerrillera. Pero lo más probable es que lo hayan bajado por viejo y quizás nunca más volverá a subir, aunque, por no herir su orgullo, no se lo han dicho. Tampoco a nosotros, los lectores, aunque eso no tenga nada que ver con nuestro orgullo, sino con la invitación que se nos hace participar de una experiencia de ambigüedad y de ambivalencia, marcas de fábrica del autor.

El poema “descenso de la montaña” no nos habla de nada de esto, aunque el título podría ser perfectamente el del cuento. Solo obstáculos hay para ese descenso, no es un lírico poema paisajista, la violencia connota a los elementos descritos y una voz anhela un descanso en algún lugar de la montaña, mientras se produce ese duro caminar.

Evidentemente, de una forma sofisticada, el cuento y el poema están dialogando, se complementan, se completan.

2. El poema “Canción de Morgan el Sanguinario”

Uno de los poemas más notable del conjunto es el titulado “Canción de Morgan el Sanguinario”. Al mismo tiempo, son numerosas las intertextualidades de este poema con “La tierra baldía”, de T. S. Eliot, pero su análisis en ese sentido trascendería los objetivos de un prólogo.

En los cuentos se nos muestra que, tal como en las apuestas, en la lucha armada o en el bar de las ficheras, el personaje respectivo considera que hace falta un método, una estrategia. Se trata de un reto, de una cacería, de establecer unas reglas para ganar y cumplirlas.

La apuesta consiste en el intento de manejar el destino a través del juego, apostar a lo imposible, apostar por la apuesta. Lo que le interesa al personaje no es tanto el valor de lo que va a ganar, sino la pasión de jugar el juego, de vivir la esencia pura del triunfo, de vencer por el hecho de vencer mismo.

“Canción de Morgan el Sanguinario” es el poema paradigmático en el cual todo esto tiene lugar. Es el primero del volumen, el más largo. En él se le canta a la estrategia, al método y al juego con el juego y con el azar.

Evidentemente, la asociación es con el famoso poema de Mallarmé, de 1897, “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, es decir, un golpe de dados jamás abolirá el azar. En algún momento se producirá la caída del individuo que los ha lanzado.

Creo que es lo que ha logrado ficcionalizar en forma brillante Eduardo Gasca en su obra, narrativa y poesía.

En “Canción de Morgan el Sanguinario”, en la sección 6, que se titula “dominó”, queda muy claro que de lo que se trata es de dominar las “suertes”, las de la fortuna, para cambiar el destino, revolver los números de las piedras del dominó y lograr ganar el juego. En la sección 7, denominada “lectura de la mano de morgan”, que ya de por sí remite a leer el destino, los números de la suerte terminan siendo los de la derrota, eso es lo que han indicado las líneas de la mano.

La rueda de la fortuna, que gira y sube hasta lo alto, para descender luego hasta lo más bajo, tiene un papel fundamental en este brillante y complejo poema, extremadamente original en la poesía venezolana, en el cual se habla del pirata Morgan, el cual devastó durante años las costas y las islas del Mar Caribe, entre ellas a la ciudad de Maracaibo, a la cual incendió y redujo a escombros. El poema, además, dialoga con el poema fundamental y fundador de T. S. Eliot, “La tierra baldía”, que ocupa un lugar central en la mitología personal de Eduardo Gasca. El texto de Gasca consta de siete secciones, cada una con un título; el de Eliot de cinco, aunque mucho más largas.

La baraja del tarot tiene un papel clave en el poema de Eliot, en correspondencia con el papel del azar y del juego, tan caros a Gasca. El autor se asocia al espíritu del texto de Eliot y se despega con audacia de su temática, o de parte de ella. Su poema se equilibra en el difícil filo de la navaja entre el homenaje al de Eliot, que abre un nuevo camino en la literatura (no sólo en la poesía) y en la creación de un texto independiente, que se separe del otro. El muy logrado resultado confirma el éxito obtenido. Cito un fragmento de la sección 5, titulada “morgan encuentra al afileables”:

Tu rueda ruinosa
ruinosa rueda de piedra que chirría
solo he venido
amellado a mesar mis cabellos
detén la rueda escucha
y mi voz
a licenciarme vengo escucha
mal me hiciste

tú
y podías

Morgan maldice la rueda que chirría, maldice su suerte. Se dirige al afilesables, al cual podemos asociar fonéticamente con el alfil de la sección titulada “ajedrez”, en la cual las piezas dan vueltas y vueltas (como la rueda), enfrentadas las unas a las otras, alfiles y peones defendiendo a su rey y combatiendo al del contrario. Uno de los dos terminará por caer. El afilesables es el que garantiza la eficacia de los instrumentos de muerte. En la sección 3 este juego de palabras ya se había iniciado, muy notablemente, con Alfinger, conquistador alemán de comienzos del siglo XVI, uno de los integrantes del grupo banquero de los Welser, conocidos también como los Belzares, el cual entra dentro del juego fonético, pero también del temático.

En la sección 4, que lleva el significativo título “de envite y azar”, se habla de la pelota de béisbol, sin nombrarla, pero aludiéndola, connotándola, pelota que va rodando en el aire, como la rueda de la fortuna, y va “trazando un arco en rotación para la entrega”. Los movimientos de los jugadores de béisbol, en brillante gestualidad, generan la imagen de una danza viril, en la cual se destaca el lanzamiento de la pelota. Todos los elementos de este juego, en particular referidos al guante y a la pelota, parecieran constituir un anacronismo, puesto que, sin lugar a dudas, el béisbol no era practicado por los piratas de siglos atrás. Pero no se trata de eso: todo está junto aquí, no es anacronismo, es un aleph, como un alephes “La tierra baldía”. Por supuesto, no hay ninguna consideración al lector de países de habla castellana en los que no se conoce este deporte.

El movimiento y los objetos se expresan en verbos y adjetivos que connotan lo que se ficcionaliza y, en cierto momento, se pasa a lo fantástico y a la muerte simbólica de uno de los antagonistas de ese combate. Se produce la caída y el otro muere.

En “dominó” se va dando cuerpo a una “serpiente”, piedra a piedra, otorgándole forma a partir de un juego en el que también hay ganadores y perdedores. Es una partida, una confrontación, en la que participan varios, hasta que en la derrota, cuando se revuelven de nuevo las piedras, queda

el cuerpo roto y abatido
de tus serpientes
de piedras numeradas
tu partida

Por supuesto, ahí está ese significante último, “tu partida”, con su doble significación, la de juego o deporte, y la de irse, emprender un camino hacia algún lugar.

En la octava y penúltima sección de “Canción de Morgan el Sanguinario”, titulada “interrogatorio y tortura del rehén” y en la cual el poema da un giro hacia la denuncia y lo político, es Dios el que no oye a los seres humanos. Aquí ya no hay juego, el reclamo es intenso y violento.

Las víctimas de Dios, que se equipara al torturador que aparece en el título de esta sección, levantan su voz. Numerosos elementos, tales como las palabras usadas, el planteamiento de la problemática y el tema de la justicia o injusticia de Dios, el mérito de un individuo al ser virtuoso, honesto y bueno, el cuestionamiento a que el mal quede impune y que el que practica el bien sea sometido a los más terribles suplicios, remiten esta sección del poema al Libro de Job, en el que un Dios injusto y represor barre con el libre albedrío para imponer su arbitrariedad y su capricho. Por supuesto, Job no es mencionado nunca, Gasca es sumamente exigente con su lector, ya lo vimos, y poco lo ayuda. Tampoco Eliot lo hizo, ni Joyce, aunque éste al menos en cierto momento preparó una especie de instructivo resumido para la lectura del *Ulises*. Ahora, yo pienso que un lector competente puede leer perfectamente a cualquiera de los autores mencionados sin perderse o, al menos, en caso de extraviarse en sus laberintos, lograr finalmente salir de ellos más enriquecido, orgulloso de haber conseguido vencer en la aventura que se le ha propuesto.

Dios es el represor en la sección que estamos revisando, es el poder arbitrario, injusto y violento. Él es el que somete a interrogatorio y a tortura a Job y a la humanidad entera, que son sus rehenes.

Así termina Gasca esta penúltima sección de su poema:

cómo conocer al que cerró con doble puerta
al que impuso silencio y límites y nombres
también el enviador de botellas con mensajes
también el soplador de globos también el visitante
recorredor de ciudades frías el profeta
cómo responder adecuadamente a tus preguntas
si tú de espaldas
y cuándo crían las rebecas

Tentada a decir que, evidentemente, no se trata del Libro de Job, sino de una audaz creación de Gasca a partir de ese hipotexto, recordando la intensa presencia de la ambigüedad y de la ambivalencia en la obra del autor, no me atrevo a hacer esa afirmación, reviso el Libro de Job y llego a la conclusión de que este poema de gran aliento de Gasca es producto de él, que es su autor, pero que en su interior, como en una caja china, se encuentra también el Libro de Job, no sólo como hipotexto, sino como texto en sí. Y que, simultánea y contradictoriamente, no se trata sólo del texto bíblico, sino de un poema de Gasca, inspirado por ese texto.

Cuando leemos el último verso arriba mencionado, de inmediato creemos que es un nuevo recurso lúdico del autor y que

se refiere a las mujeres judías, para las cuales es paradigmático el nombre de Rebeca. Pues no, no es así. Si regresamos al Libro de Job ahí mismo encontramos la frase y, dependiendo del traductor al español, de las diferentes versiones que existen, constatamos que se trata de ciervas, o antes hembras o, sí, efectivamente, de rebecas, palabra sinónimo de las anteriores, así como los rebecos equivalen a los antes machos. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que ese detonante final de la estrofa es digno del espíritu lúdico del autor, el cual no ha debido de dejar de pensar en las otras Rebecas. Un notable juego de palabras más, de parte de alguien tan dado a romper con los cánones.

Después de esta sección, que es un alegato contra Dios, el poema se cierra con la última, la número 9, titulada “ajusticiamiento del rehén”. Se cierra con una mirada revolucionaria, combativa, ubicando esta vez el acontecer en Vietnam, el lugar en el que se ejecutará al rehén. Un lugar sobre el cual están cayendo bombas y misiles, tal como lo dice el poeta con extrema delicadeza:

algo rayará en hanoi los siete cielos
un alfiler de plata sobre cristales

Ahora bien, si estamos en Hanoi y ahí será ejecutado un rehén, aparentemente se nos complica el papel de Morgan el Sanguinario en todo esto. Pero las palabras “rehén”, “Hanoi” y “ejecución”, además de la fecha del poema, 1971, tan cercana todavía a los acontecimientos revolucionarios de la década del sesenta, nos llevan a hacer un conjunto de asociaciones.

En 1964 un joven de 17 años, Nguyen Van Troi, miembro del VietCong, luego de realizar al frente de su pelotón una arriesgada acción militar, cayó prisionero del ejército de los Estados Unidos y fue sentenciado a muerte. En un audaz acto de solidaridad internacional, en Caracas una Unidad Táctica de Combate llevó a cabo una acción denominada “Operación ‘Van Troi’”, que consistió en el secuestro, en octubre de 1964, del teniente coronel estadounidense Michael Smolen, agente de la CIA en Venezuela. La noticia ocupó las primeras planas de la prensa mundial en ese entonces, ya hace más de cincuenta años, con la exigencia de los revolucionarios venezolanos: la liberación de Nguyen Van Troi. En Vietnam la ejecución de éste fue suspendida, pero en Venezuela los combatientes fueron cercados intensamente por las fuerzas policiales y militares venezolanas, por lo que los guerrilleros decidieron soltar a su rehén. Entonces en Vietnam de inmediato se dio la orden de ejecución del joven guerrero, la cual fue llevada a cabo. El intercambio humanitario no se logró. Sin embargo, el operativo produjo un importante efecto de información acerca de la situación de ambas fuerzas revolucionarias, la venezolana y la vietnamita.

Este suceso fue ficcionalizado también por Luis Britto García en su novela *Abrapalabra*, de 1980.

En “ajusticiamiento del rehén”, sección final de “Canción de Morgan el Sanguinario”, el primer verso de entrada nos sitúa en Hanoi y el segundo nos ofrece imágenes de guerra y de bombardeos, como ya vimos. Pero el título nos habla del ajusticiamiento del rehén, lo cual no se produjo, puesto que Michael Smolen fue puesto en libertad por las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), como acabamos de ver. Pero recordemos que el que está escribiendo aquí es Eduardo Gasca, quien, con su mirada aguda y su capacidad de trastocar los clichés establecidos, puede perfectamente considerar a Nguyen Van Troi un rehén del ejército estadounidense, que ha invadido el país del joven combatiente. Y puede incluso trocar a los piratas estadounidenses que han invadido sin motivo ni razón a un país, en este caso a Vietnam, en Morgan el Sanguinario y sus piratas, y situar al condenado a muerte en ese otro mundo, que poco se diferencia del primero, y obligarlo, de acuerdo a las costumbres (o leyes) de piratas, filibusteros, corsarios y bucaneros, a caminar la tabla, es decir, a recorrer una tabla cuyo punto final necesariamente lo llevará a precipitarse en el mar. Los ojos vendados remiten también a Nguyen Van Troi, quien exigió que su mirada no fuera tapada, quiso ver con claridad hasta el final, pero su solicitud no fue cumplida, sus ojos fueron tapados con la venda. El poema dice:

pero negándote a caminar la pasarela no solucionas nada
no solucionas nada
habrá una venda sobre los ojos
y todo se reduce a esperar que una voz grite
fuego o disparad
o saltad de una buena vez
(...)
y todo se reduzca a una voltereta
sí no es la voz de morgan el sanguinario
en este caso
espada o dedo de metal deslizándose sobre las cuerdas
y habrá siempre una voltereta
en el momento justo el cuerpo
pez
en el mar cáliz
en el mar

Conmovidos y admirados, terminamos de hacer la lectura de este poema, que entreteje dos espacios diferentes y dos tiempos distintos. La continuidad interna, profunda, la da el personaje Morgan el Sanguinario, quien, como la gran mayoría de los piratas, estaba al servicio de la Corona Británica. Como podría estarlo hoy al servicio de los Estados Unidos, el actual poder dominante en el mundo. Constituían uno de los recursos que, sin rubor alguno, la llamada primera democracia del mundo moderno utilizó para devastar y desvalijar a las regiones caribeñas. Sanguinario como era, ya lo dice el título del poema, la creación literaria lo

traslada del siglo XVII a los años sesenta del XX, nombrado ya Sir o caballero por el rey Carlos II de Inglaterra y designado Teniente Gobernador de Jamaica, todo dentro de la más habitual de las acciones de los grandes poderes que saquean el mundo. Por eso tiene una lógica interna el final del poema, con su traslado a través de trescientos años hasta el Vietnam, donde sucedieron hechos que cito de una fuente insospechable de radicalismo, de Wikipedia:

El incidente del Golfo de Tonkín fue una operación de falsa bandera, organizado por los servicios secretos de los Estados Unidos, para usarla como pretexto en su participación de la guerra de Vietnam; en esta se simuló un falso ataque de fuerzas pertenecientes a Vietnam del Norte contra barcos de la Armada de Estados Unidos en el Sudeste Asiático, que habían penetrado en aguas que Estados Unidos reclamaba como internacionales, pero que Vietnam reclamaba como nacionales.

Documentos desclasificados parecen demostrar que efectivamente el incidente nunca ocurrió y que la inteligencia estadounidense falsificó datos para justificar la posterior intervención.

3. Ir donde no llaman

Hay un cuento, en el volumen ya mencionado, titulado “Ir donde no llaman”. Y en este volumen de poemas una sección entera se denomina de la misma manera, “Ir donde no llaman”, lo mismo que el primer poema de esta parte, que a su vez lleva el mismo nombre y, para hacer la intratextualidad aún más compleja, es también el epígrafe del cuento. Con un protagonismo tan importante, vale la pena citarlo completo:

ir donde no llaman
recogiendo pedazos de algo
que no recordamos haber roto;
no responsables, no culpables,
tampoco inocentes

En el cuento nos encontramos con una personificación del tiempo, con su poetización también, cuando se dice que “Lo veía ver venir la tarde” (p. 47) o se habla de irse con el día o venirse abajo con él, marcando de esta manera el paso del tiempo, llegando al tiempo detenido, el del acecho, para finalmente constatar que el tiempo no sobra, sino que falta: “pero uno es hombre lleno de palabras y falto de tiempo”. Falto de tiempo para decir, para escribir, para hablar y cantar, para apalabrear. Y, sin embargo, es en un centro abstracto donde transcurre el tiempo y se produce lo esencial, lo inasible. En el centro está lo roto, lo fragmentado, al mismo tiempo que, muy cortazaranianamente, es en el centro donde se puede lograr reencontrar el todo, el mandala, uniendo los fragmentos.

En “Ir donde no llaman” no se sabe si es el personaje o el día el que está sentado sobre la sabana, gracias a la lograda ambivalencia gramatical en cuanto al sujeto de la frase. De esta manera se produce la transformación dinámica del discurso y la combinatoria de las palabras, en este cuento que parece un poema, de apenas algo más de una página; y en este poema que parece un epígrafe. Más allá de todos los significados que podemos encontrar en el cuento y el poema del mismo nombre, el título en sí remite, dentro de su ambigüedad (por supuesto), si se coloca el énfasis en “no llaman”, a una forma de exclusión: intentar entrar a un espacio al cual no se ha sido convocado. Pero, al mismo tiempo, no es una exclusión aceptada pasivamente: si se coloca el énfasis en “ir” se trata de la recia decisión de ingresar a ese espacio, a pesar de lo que sea.

En oposición al despliegue narrativo que encontramos en “Cuadros con cuatro” y en otros de sus notables cuentos, Eduardo Gasca da una lección de despojamiento en “Ir donde no llaman”, cuando nos dice: “Camilo contará algún día el suceso, y será: ‘Era tarde y voló la garza y la nombró y Ramiro la erró y el cachorro latió. Es todo’”. Ahí también está narrado todo. Desnudo, conciso, en síntesis perfecta. Se trata de uno de los tres breves cuentos que se diferencian netamente del resto, tanto de los de la primera sección como de los de la segunda. Tienen la particularidad de que en todos ellos el protagonista es el mismo, un indígena llamado Camilo. En dos de ellos aparece también otro personaje, Ramiro, a su vez indígena. Pero como en todos los cuentos de Eduardo Gasca, aunque predomina decisivamente la narración, hay una fuerte presencia de lo poético, algo que no podemos dejar de agradecer. Camilo forma parte de la tarde y de la sabana, y esto está dicho de una forma escueta, pero con el flexible lenguaje a base de gerundios que le dan su movimiento al texto. En el medio de todo, de la sabana, de la tarde, del texto, está Camilo, quien es el dueño de la palabra. Su capacidad de síntesis es recogida por el discurso del cuento, que es despojado y sintético también, aunque incluye en él todo lo que es necesario. Es un verdadero *tour de force* del autor.

Por un momento podríamos creer que Camilo es el poseedor de todo ese mundo, pero luego la realidad representada se impone, y nos damos cuenta de que es un excluido, que hay fuerzas poderosas que han decidido considerarlo sin derecho a pertenecer a ese que en verdad es su mundo.

En “Atavíos del que es llevado de prisa” nos encontramos a Camilo trabajando y, a la vez, siendo filmado. Lo acompañamos en una serie de secuencias en las que constatamos la valorización del trabajo, en las cuales Camilo hace su labor, con sus manos y su machete, mientras va cantando y fabricando objetos fascinantes que atraen entusiastas exclamaciones. En el tercer cuento, “De visita”, hay un espíritu de amistad que gira también en torno al trabajo.

Se trata de una vida transcurriendo, ya dentro de la vejez, en este último cuento. El personaje está feliz porque la visita, los “rationales”, le han traído ron, pero más feliz aún porque le han traído a un niño, a un descendiente de los visitantes.

Valorizando la amistad, toca su sambura y se lleva al niño a las malokas. Está feliz, pero cuando le preguntan por unos areru-

yas no dice nada. Es un elemento de su cultura que no puede compartir con nadie que no pertenezca a ella. Sin embargo, al final se terminará llegando a los areruyas. Luego de muchas otras canciones, canta tres de estos, los más secretos. Pero el personaje que viene de afuera también tiene su secreto. El cuento termina abruptamente con la información de que el visitante ha puesto a funcionar su grabadora y ha logrado cazar a los tres areruyas, que ya están en su poder, registradas. De modo que podemos reiterar que la cacería es un tema central en la obra de Eduardo Gasca, al igual que en la de Gustavo Díaz Solís. De distinta manera en cada uno de los autores, de distinto modo en cada uno de los cuentos. En “De visita” no se ha matado a ningún animal, mucho menos a algún ser humano. Todo lo contrario: el objetivo es conservar una cultura, protegerla, evitar que se la lleve el viento. Pero la “metodología” no deja de ser la de la cacería, la cual, por esta vez, ha resultado exitosa.

Entre los poemas hay uno titulado “areruya”, ese canto tan secreto de los indígenas, el que se refiere a todo aquello de lo que fueron despojados:

de todos los cantos
de las sonajas y las flautas fuimos
de las faldas de paja susurrante fuimos
despojados

areruya!

En esta misma sección, en el poema “balada del tiempo irónico” se poetiza la compleja simbología del río y del tiempo, en particular de un tiempo invertido, como un río que fluye en el sentido que no es. Este tiempo invertido, o retrasado, definitivamente señala una hora que no se da, que es una ausencia dentro del transcurrir de aquello que el tiempo mide: la vida. Hay en este poema una lograda acumulación de oxímorons, contradicciones, ambivalencias y polisemias, hasta llegar al no-tiempo, a la deshora, al destiempo. En “del tiempo y posesivo” se produce un juego irónico con el tiempo poseído o por el que se está poseído. Este juego, como en la mayoría de los textos de Gasca, no conduce a algo risueño sino, todo lo contrario, la condición del hablante poético se vuelve dolorosa y trágica, cuando del posesivo desaparece el elemento lúdico, puesto que desaparece el sujeto mismo, el gramatical y el existencial:

sin segundo de mí el tiempo mío

En “Ir donde no llaman”, cuento y poema, se destaca la imagen del viento de la tarde, a través del cual vuela la garza, y del sol que se va, mientras la tarde viene, en un silencioso mundo donde todos los elementos van transcurriendo. Igual sucede en el poema “balada del tiempo irónico”, en el cual el viaje es y no es, siempre dentro de la ambivalencia y la polisemia. Por eso el viento, el aire, tienen un papel fundamental, como se dice logradamente en el poema “descenso de la montaña”, en el cual está la actitud de asirse a él, connotando, en el corazón de la contradicción, una posición ante la vida:

al descender
asido del aire a pies juntillas

Igualmente, una ciudad de castillos, tanto históricos como de arena, sitúa al poema “el castillo” en el centro de la contradicción, en medio del viento y del aire y de las historias que hicieron a esa ciudad, narrada y vivida al mismo tiempo.

A los ríos, que a su vez suelen ser mencionados, también los caracteriza la ambigüedad. En el poema “balada del tiempo irónico” el hablante lo dice expresamente:

río de aguas amarillas
padre ambiguo

magos

Se nos habla de un río engañoso, que a la vez que río es el tiempo, así como el tiempo, en otros textos, fluye como los ríos. De alguna forma personificados, se les acusa de estar encerrados en sí mismos, aunque esto no deja de ser, una vez más, un juego de doble sentido, puesto que, efectivamente, los ríos están encerrados en su cauce, entre dos orillas.

También en el poema “playa”, el río, sin dejar de conservar su condición de río, aparece personificado, agredido por el viento y a su vez agresivo. La violencia del hablante lírico contra el río se intensifica en “el río de las aguas turbias salta”, en el que hay verbos en plural ejecutando acciones agresivas contra el río, pero, dentro de su hermetismo y la carencia de sujetos gramaticales, efecto deliberadamente buscado, no terminamos de descifrar de quiénes se trata.

Finalmente, en “la ciudad de noche” nos encontramos con una imagen muy serena y sencilla, amorosa, meras presencias de algunos de los elementos constantes de la obra de Gasca: arena, playa, río:

el poco río
la arena de tanta playa para los cangrejos

Es la vida cotidiana lo que se representa aquí, en toda su simplicidad, en todo su valor, tal como cuando se habla del bar, espacio de muchos de los cuentos de Gasca, en otro tono:

hay una luz en el bar y voces

y se bebe

Es la vida transcurriendo.

La extrema originalidad del lenguaje le da una especial quietud al poema:

la muy noche

la noche tan abierta sobre esta ciudad pequeña

4. Las palabras, el silencio, el ars poética

En el poema “tratando de decir” alguien, posiblemente un guerrillero errante, o perdido, buscando una cueva donde ocultarse, se encuentra por todas partes con arañas, tanto dentro de sí como afuera en el mundo. Trata de decir, como indica el título, pero, enfrentado a los monstruos, solo arañas salen de su boca y, aunque trata de decir, no llega a decir nada. También en la abertura que sirve de puerta a la cueva una muy voluminosa le impide el paso, y entonces no entra. Representa a los monstruos del mundo, los obstáculos y los impedimentos. Lo subjetivo entretejido con lo histórico, la fragilidad del individuo frente a lo monstruoso. Aunque se suceden, una vez más, los juegos de palabras, las inversiones y las expresiones del ingenio, lo central del poema, esta vez, es la expresión del horror de la falta de palabras. El personaje, aunque trata de decir, no llega a decir nada. Y ahí está también el juego saramaguiano entre objetos y lenguaje, la materialización de la palabra y la verbalización de la cosa, siempre con un espíritu juguetón:

y estiras la bota y llega la araña

plateada y directa como una advertencia

como un adverbio de modo

pero no dices

ni esta bota es mía

Sin embargo, al final del poema el horror, con la ausencia de las palabras, se sobrepone al espíritu lúdico.

En “la ciudad de noche” reina el silencio, el “tamaño silencio” y en el poema “en las calles sin músicas silenciosas” el silencio abarca las calles y la vida toda y los gestos son mudos, hasta que de pronto surge una esperanza inesperada, después de tanto silencio que agobia:

bajo el viento tan gestando

ese grito ese discurso ese canto

También se trata de quedar sin palabras en el poema “del tiempo y posesivo”, ante el horror, algo que se expresa en un decir que no es decir, cuando se afirma que “y ni siquiera es mi voz la que dijo”, instalándose al mismo tiempo la ironía, puesto que ni siquiera se ha hablado.

Entre los poemas aparecen tres con el mismo título, sin siquiera estar numeradas: “vista desde una ventana”. Son una serie que en verdad no necesita numeración alguna: el título nos habla de instantes cotidianos que pueden repetirse infinidad de veces, cada vez que nos asomemos a una ventana o nos sentemos a mirar por ella. Sin embargo, la cotidianidad se acaba en el título, puesto que lo que el hablante poético ve por ellas suele ser dramático. En el primero de estos poemas, en el cual, como en tantos otros del autor, nos encontramos con muy logradas aliteraciones, nos enfrentamos a la reiterada presencia de una caída, tema central en la obra de Eduardo Gasca. Y con el hermetismo, qué duda cabe. Se nos habla de aquellos que viajan para bajar, para deslizarse, y la caída acecha hasta en la muerte, como cuando durante una procesión que pasa, de gente llevando un ataúd al hombro, puede que se produzca “algún traspie sin caída cierta”.

Sin embargo, el poema había empezado con la inmovilidad, con el hablante poético dirigiéndose a alguien, a un tú, quizás a una mujer, a alguien con partes del cuerpo detenidas, con un cuerpo sin gestos, con la mención de seres que “tropiezan sin haber siquiera caminado”, todo lo cual configura un vaivén ambivalente entre el desplazarse y el estar paralizado.

Este poema se desprende del que le antecede en el volumen, titulado “jardines”, el cual, de esta manera, entra a formar parte de la serie de las vistas desde una ventana. Ese verso nos dice que “todo lo veía desde una ventana”, es el último de “jardines”, que es un poema que habla de libros, hojas y páginas, con un espíritu lúdico, vinculando erotismo y lectura y haciendo juegos de palabras en relación a temas filosóficos, como la búsqueda de un centro, un espacio sagrado para la vida, un mandala, como cuando dice

puso una punta de saliva en el índice

puso la punta del índice en el centro del índice

Aquí el juego de palabras nace de la punta de un índice, el de la mano, y el centro de otro, el índice de un libro.

Volviendo a las aliteraciones, el poeta nos habla de

el leve vuelo de las aves que no se posan en las ramas

aquella maternidad tan blanca rumorosa de pasos en

[pasillos de llanto

También aquí se instala la duda, puesto que uno no termina de dilucidar si esa gélida y a la vez melancólica maternidad se refiere a una institución hospitalaria o a la condición de madre.

Aquí lo esencial está inmóvil, solo se producen los movimientos rutinarios, incluyendo los de la rutina de la muerte, parálisis de definitiva negación de vida, hasta que al final surge la contradicción, para a partir de cierto momento comenzar a decir, a afirmar con los síes en ascenso, como en el final del *Ulises*, en el monólogo de Molly.

En los jardines del poema de ese nombre lo que crecen son las palabras, en un nuevo juego con ellas:

así habló así la tomó de la mano
movía los labios como el que hojea
y ojea
con sus dedos de páginas la tomó

Este lenguaje lúdico se retoma en el primer poema de la serie “vista desde una ventana”, cuando se nos dice que nosotros trasquilados sin haber ido por lana

En el segundo poema titulado “vista desde una ventana” hay una alusión a la principal oración cristiana, al “Padre nuestro”, una reescritura de ella. El lugar de Dios es ocupado por el sol. La voz poética se dirige a un tú que está en el centro, notablemente entre dos rebanadas de pan que remiten al sol, “el sol nuestro de cada día”. Así, dios, sol y el pan son reescritos a partir de la oración mencionada.

Es el sol el que está en todas partes, uno y único, en particular entre dos elementos que se reiteran en la poesía del autor: las piedras y la arena. Esta elegía al sol es detonada por el autor con el último verso del poema, solitario al final, constituido en estrofa: “el sol es un lugar común”, con lo cual el poeta retoma, reformulándola, una afirmación suya anterior, en relación a que el mar era un lugar común, de manera que la intratextualidad y el espíritu lúdico se mantienen.

El tercer poema titulado “vista desde una ventana” juega con una personal modalidad de anáfora: de las cuatro estrofas del poema, tres comienzan con una palabra, la cual se repite luego, con un desarrollo más largo, en el verso siguiente.

La palabra son “los barcos”, “la playa” y “el pueblo”. La última palabra de la última estrofa, que consta de un solo verso es “el viento”.

La playa, el pueblo, el viento: son algunos de los grandes temas de Gasca. Cada vez en versión diferente. La primera estrofa a su vez tiene un verso clave, una intromisión del hablante poético, por lo cual aparece entre paréntesis: “(empaco mis dobles sentidos en una maleta prestada)”. Indudablemente hace referencia a los dobles, a la ambivalencia, a los dobles fondos ocultos y a la otredad, ya que se trata de una maleta que puede tener muchos compartimientos y, además, es prestada, es de otro.

Todo un arspoética metaforizado.

La estrofa final consiste en un solo verso: “de todo esto sólo responde el viento”.

Esto cierra no solo el último poema titulado “vista desde una ventana”, sino que es el último verso del poemario.

No se trata de lo que el viento se llevó, sino del viento que circula y dispersa los elementos y las palabras, aquello con lo que trabaja el escritor, a lo que ya ha hecho referencia en este mismo poema, en relación al mar, que él ha recreado y representado de diversas maneras:

fue hecha la mar
de sílabas líquidas y silbantes viste

Todo aquello que le da su alta calidad a la obra entera de Eduardo Gasca, lo que hace que sus temas se encarnen en sus textos, son las palabras, las aliteraciones, las imágenes de alto vuelo, que entran en permanente juego las unas con las otras y que han producido esta obra tan valiosa.

5. Cuatro odas

El conjunto de poemas titulado Cuatro odas, título homenaje a los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, consta de “Oda a la botella de gasolina”, “Oda al viejo volante”, “Oda a una piedra para lanzar” y “Oda a un cuero de culebra”.

Son cuatro, de ahí el homenaje a Eliot, pero se refieren a objetos elementales, con lo cual el homenaje es también a Pablo Neruda. Pero todo lo demás, lo verdaderamente significativo, es de Eduardo Gasca, quien escribe sobre la lucha armada urbana caraqueña de los años sesenta y se refiere a los precarios instrumentos con los que se llevó a cabo, aunque a la larga no fue solo con esos.

En “Oda a la botella de gasolina” el poeta le canta a un arma preparada caseramente —la bomba molotov—, en un poema en el que se unen la cultura, la belleza de las asociaciones, el humor y la acción revolucionaria. Se nos dice que entre los componentes químicos que lleva la mezcla está uno denominado “mucho suerte hermética”. Las imágenes heroicas, el arma que vuela para luego aterrizar, el refinamiento de la expresión, así como lo paródico, se unen para crear un brillante poema en el que la lucha se materializa en gestos y actos de extrema violencia, igual que en “Oda a una piedra para lanzar”.

“Oda al viejo volante” es también un canto al arriesgado compromiso revolucionario, por medio de un constructo elaborado en parte con los lemas y con las consignas políticas de la época y, en parte, señalando los peligros que se corrieron, en acciones en las que no se contaba con ningún arma en la mano:

seguro dale duro
métete
culebreando
como un papagayo
bajo las puertas
levántate álzate incorpórate, resiste
no votes y demás
fricativas sonoras
territorio libre renuncia rómulo y otras
oclusivas más bien dentales

El volante eran las hojas clandestinas con consignas revolucionarias que se dejaban caer desde la azotea o la ventana más alta de la escalera, desde una bolsa de papel que los contenía y que se pegaba en el borde de la ventana. Estaba cerrada con un pabito encerado, el cual se prendía con un fósforo y estaba calculado que se abriría a los tres minutos, tiempo en el cual quien lo hubiera colocado tenía que correr escaleras abajo y perderse en la calle en medio de la multitud, mientras los volantes con su mensaje iban cayendo sobre los peatones, al alcance de su mano.

La referencia a la terminología tomada de la fonética distancia irónicamente el poema, llevándolo a soslayar cualquier impostación retórica.

“Oda a un cuero de culebra”, con su referencia a Vallejo, se centra en lo trágico de la derrota, en la ilusión vivida y el fracaso en el que terminaron esas ilusiones. Con un lenguaje indirecto, sin lamentos, aunque doloroso: un lenguaje vallejiano. Con palabras, imágenes y aliteraciones de alto vuelo, que entran en permanente juego las unas con las otras y que han producido esta obra tan valiosa.

Bibliografía

Britto García, Luis (1980). *Abrapalabra*. La Habana: Casa de las Américas.

Consultado el 14/03/2016.

Díaz Solís, Gustavo (1973). *Ophidia y otras personas*. Caracas: Monte Ávila editores.

Eliot, Thomas Stearns (1977). *La tierra baldía y otros poemas*, traducción de Agustí Bartra. Barcelona: Picazo.

Gasca, Eduardo (1981). *Poemas y otras parodias*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”. (1993).

_____ (2004) *Ave del paraíso y otras caídas*. Cumaná: Centro de Actividades Literarias “José Antonio Ramos Sucre”.

_____ ((2004). *Todos los cuentos de Eduardo Gasca* . Porlamar: Asociación de Escritores del Estado Nueva Esparta.

_____ *Todos los versos de Eduardo Gasca*. Curadora: Ingrid Chicote. Sin editar.

Wikipedia (2015). “Incidente del golfo de Tonkín”. https://es.wikipedia.org/wiki/Incidente_del_golfo_de_Tonk%C3%ADn
Consultado: 12710/2016.